

Materialidad sonora y “desarrollo estático” en *Magma VII* de Graciela Paraskevaídis

Osvaldo Budón

En las composiciones que integran la serie de *Magma*s de Graciela Paraskevaídis la materialidad del sonido adquiere un marcado protagonismo, funcionando a la vez como fundamento constructivo y como vehículo expresivo. Intensidad, registro, densidad, textura y modo de producción del sonido intervienen en un plano de igualdad con la altura y la duración como variables de la construcción musical.

La permanencia en el tiempo de un repertorio limitado de alturas constituye otra característica fundamental de estas composiciones. En el contexto de ese estatismo armónico suelen polarizarse determinadas alturas, intervalos –el tritono en particular– y/o complejos sonoros.

1. Materialidad sonora

Magma VII (1984), escrita para catorce instrumentos de viento, presenta la mayor acumulación instrumental y también la mayor extensión registral de la serie. La pieza exhibe sonoridades características del lenguaje de Paraskevaídis, incluyendo numerosos recursos específicos de escritura instrumental cuya presencia puede rastrearse en obras anteriores de la serie y que están fuertemente asociados con su estilo.

El ejemplo 1 muestra un pasaje representativo de la pieza, donde el espacio sonoro es ocupado por cuatro planos que operan con relativa independencia. Gesto instrumental y registro participan decisivamente en la definición de la identidad de estos planos sonoros.

En el extremo agudo, el flautín, independiente del resto del conjunto, se atreve con un **Sib** en su tercera octava, alternando duraciones aisladas con grupos rápidos de ataques equidistantes.

Flautas, clarinetes y trompetas conforman un plano discontinuo que interviene con duraciones muy breves, distribuidas irregularmente en el tiempo. En bloque, ocupan una porción central del registro, articulando en unísono un **Sib**⁴ ensanchado por microintervalos con valor tímbrico/textural.

El bloque formado por cornos I y II realiza glissandos de armónicos que cubren un registro de tres octavas, entre **Mi2** y **Mi5**. Una microheterofonía sutil, consecuencia de pequeños desfases en el barrido ascendente de armónicos, se esconde detrás de esta aparente duplicación al unísono.

Trombones I y II y clarinete bajo se asocian en el registro grave para sostener un **Mi2**, alternando duraciones largas y breves y subdividiendo el tiempo en cantidades diferentes. Los trombones aportan ocasionales glissandos de ida y vuelta entre **Mi** y **Fa**. Este bloque en particular hace sentir su presencia a través de gran parte de la pieza.

Ejemplo 1: *Magma VII* cc.49-54.¹

Montada sobre un repertorio de alturas fijo, donde se jerarquiza sin ambigüedades el tritono **Mi-Sib** expresado en múltiples registraciones, esta compleja interacción entre planos sonoros en *fortissimo* desborda de energía acústica.

¹ Fragmentos de la partitura de *Magma VII* se reproducen por cortesía de la compositora.

2. Estatismo armónico y curvas de energía

Las clases de altura **Sib** y **Mi** se establecen claramente como notas polares en *Magma VII*. En la simultaneidad o la alternancia, las polarizaciones se crean tanto por permanencia y reiteración como por destaque registral en (casi) cada momento y por número total de registraciones utilizadas.

La pieza presenta un elaborado recorrido registral, diseñado sobre una sucesión de campos de alturas que completa el total cromático. Esto puede observarse en el ejemplo 2.

Ejemplo 2: despliegue registral y sucesión de campos de alturas en *Magma VII*. No se incluyen microintervalos ni glissandos.

El estatismo armónico de base no está desprovisto de rugosidades ni excluye algún desvío inesperado.² En el transcurso de la pieza, que ondula continua y aperiódicamente al ritmo de las vicisitudes del recorrido registral, se manifiesta una audible tensión. Su causa principal es la alternancia entre campos de alturas con presencia excluyente de **Sib** y/o **Mi**, y otros

² El penúltimo campo de alturas (cc. 79-84) es el único que no incluye ni **Mi** ni **Sib**.

donde las notas polares se integran a grupos de cardinalidad diversa, aunque emparentados por su interválica homogénea, que frecuentemente se caracteriza por la presencia de numerosos semitonos.

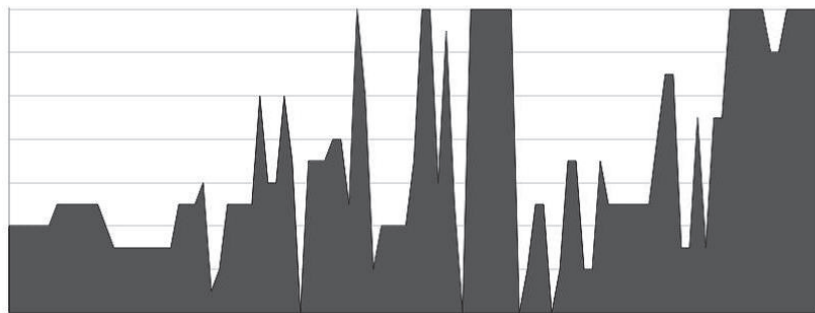
El fenómeno de polarización se manifiesta igualmente en una ocupación del registro caracterizada por la concentración de energía acústica en franjas restringidas de frecuencia. En la alternancia binaria compresión/dispersión registral resuena también la oposición que existe entre campos de altura.

Variantes de intensidad y densidad instrumental crean curvas de evolución de la energía sonora que intervienen decisivamente en el diseño formal de *Magma VII*.

En términos exclusivamente cuantitativos,³ la evolución de la densidad instrumental se plantea como un proceso de acumulación de masa que procede por avances y repliegues. La curva se articula, a grandes rasgos, en tres recorridos ascendentes, cada uno con su propia sinuosidad interna. Los dos primeros retroceden, luego de alcanzar la máxima densidad instrumental, para retomar luego la dirección ascendente. El tercero se orienta directamente hacia el masivo bloque sonoro, de capas múltiples, con el que finaliza *Magma VII* (ejemplo 5).

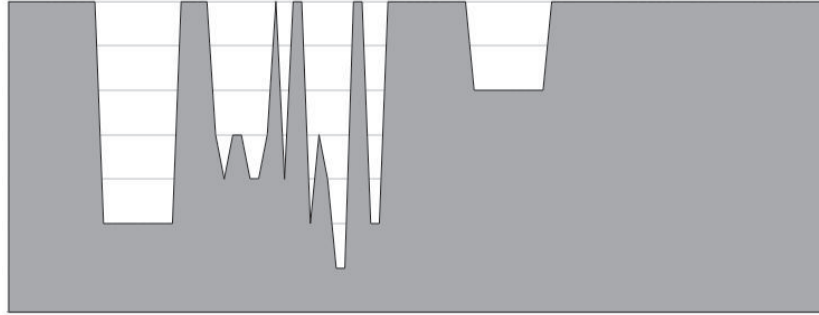
Por su parte, la curva de intensidad privilegia notoriamente la región de los *fff*, en un recorrido independiente, menos zigzagueante que el de densidad instrumental.

Los ejemplos 3 y 4 muestran respectivamente la curva de densidad instrumental y de intensidad.



Ejemplo 3: curva de densidad instrumental (entre 0 y 14 instrumentos) de *Magma VII*.

3 Sin considerar la diversidad existente en las combinaciones instrumentales que se suceden.



Ejemplo 4: curva de intensidad (entre *ppp* y *fff*) de *Magma VII*.

La riqueza de esta composición puede, en parte, explicarse por la tensión entre el empuje de su materialidad sonora y su vocación de inmovilidad armónica. Es en la oposición entre fuerzas estáticas y dinámicas –en la aparentemente irreconciliable antinomia contenida en la expresión “desarrollo estático”– donde parece construirse lo esencial de la identidad de la pieza.

Ejemplo 5: página final de *Magma VII*.

3. *Magma VII*, Edgar Varèse y Juan Carlos Paz

Tanto *Magma VII* como otras piezas contenidas en la serie de *Magma*s ofrecen a la escucha una continuidad apreciable con el universo sonoro de Edgar Varèse. Las combinaciones instrumentales que elige la compositora contribuyen, sin duda, a la inmediatez de la referencia: los orgánicos de *Magma I* (1966/67), para noneto de vientos, *Magma II* (1968), para cuarteto de trombones, *Magma VI* (1979), para dos trompetas y dos trombones, y *Magma VII* remiten a una franja del universo sonoro de *Octandre*, *Hyperprism* e *Intégrales*.

Pero existen afinidades más profundas y significativas entre estas músicas. Paraskevaídis, al igual que otros compositores argentinos de su generación, desarrolló durante la década de 1960 una especial receptividad a la música de Varèse que iba a impactar en su propio estilo. Consultada acerca de su visión sobre los aspectos más innovadores de la obra de Edgar Varèse, la compositora declaraba en 2007:

En palabras varèsianas, sería fundamentalmente el concepto de “la liberación del sonido” con todo lo que eso implicaba en el momento histórico en el que Varèse lo planteó. Era una manera innovadora de pensar, realizar, percibir y transmitir un hecho sonoro, desprendida de moldes y fórmulas preexistentes, [...]. Esa liberación significaba la apertura de otras dimensiones en el manejo del sonido como materia prima y en su existencia en tiempos y espacios no habituales, aplicando un pensamiento experimental, pero no meramente especulativo sino orientado a priorizar una percepción sonora inédita (Paraskevaídis 2007).

Elaboraciones personales del lenguaje de este músico aportaron algunos rasgos distintivos a la manera característica de organizar la materia sonora de Graciela Paraskevaídis. Ella misma lo confirmaba al identificar algunas posibles manifestaciones de la influencia de Varèse en su trabajo:

[...] mi interés en el sonido mismo como punto de partida y de llegada, en la descarga de energía de la “masa sonora”, a través de sus choques en el tiempo y en el espacio, en los juegos tímbricos y microtonales, en la brevedad de la forma y en una intencionalidad de quebrar una percepción lineal (Paraskevaídis 2007).

Por otra parte, en relación su descubrimiento de la música de Varèse, la autora de *Magma VII* ha señalado el carácter decisivo de la lectura —hacia 1962 o 63— del libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Paz 1955) de Juan Carlos Paz (1897-1972).

La mirada personal de Paz sobre la música del siglo xx, instalada por peso propio en el horizonte de la nueva música argentina, intervino decisivamente como disparadora del interés de algunos jóvenes compositores en la obra de Edgar Varèse, a la que situaba en un lugar central entre las corrientes renovadoras de la primera mitad del siglo. Para aproximarse a la naturaleza de la lectura que de Varèse hace Paz, vale la pena seguir la pista contenida en este pasaje del primer libro de sus *Memorias*:

Varèse buscó timbres, planos, volúmenes y masas sonoras a través de un lenguaje atonal, en el que el máximo interés de los desarrollos se mantiene por la oposición de planos y la movilidad de las variantes rítmicas; algo que podría definirse como concepción de música espacial y de desarrollo estático (Paz 1972: 323-324).

Es posible rastrear el origen de las expresiones “volúmenes y masas sonoras” y “oposición de planos”, como así también la de “música espacial”, hasta el vocabulario del propio Varèse.

El destaque del “desarrollo estático” parece, sin embargo, emerger de una afinidad personal del compositor argentino con este atributo del lenguaje varèsiano que encuentra resonancia en su propia obra creativa.

El musicólogo argentino Omar Corrado ha señalado que “Un tiempo no direccional, incluso espacializado, caracteriza una parte importante de la obra de Paz, [...]” y que “La sensación de estatismo de muchas composiciones es la consecuencia del privilegio acordado a la repetición, a la permanencia”⁴ (Corrado 1985: 328-329).

En algunas composiciones posteriores a 1960, Juan Carlos Paz iba a evidenciar el impacto constructivo de Edgar Varèse sobre su trabajo. Su afinidad con la obra del autor de *Intégrales* lo lleva a dedicarle el último movimiento de *Continuidad 1960*, pieza donde se evidencia un “[...] retorno a la intuición entendido como posibilidad de componer la continuidad musical sin sujeción a sistemas o criterios formales apriorísticos [...]” (Corrado 1998: 24).

En *Continuidad 1960* la sensación de estatismo generada por la permanencia prolongada de campos armónicos remite a la obra del homenajeado, y, en dirección histórica opuesta, pareciera encontrar eco en *Magma VII*.

4 “Un temps non directionnel, voire spatialisé, caractérise une partie importante de l’œuvre de Paz [...]. La sensation de statisme de maintes compositions est la conséquence du privilège accordée à la répétition, à la permanence.”

Más allá de su valor artístico, este ejemplo acabado de la poderosa creatividad de Graciela Paraskevaídis invita a observar continuidades entre generaciones diferentes de compositores argentinos, cuyas búsquedas incluyeron el cultivo de afinidades selectivas con determinadas músicas de las vanguardias del siglo xx.

Elaboraciones creativas de esas afinidades aportaron algunos rasgos distintivos a una producción que jugó un rol importante en la construcción de una cierta idea de identidad musical argentina y latinoamericana.

Bibliografía

- BUDÓN, Osvaldo (2007): *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985*. Trabajo de investigación financiado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires. Inédito.
- CORRADO, Omar (1985): *Juan Carlos Paz (1897-1972): l'œuvre musicale*. Tesis doctoral. Paris: Université de Paris IV-Sorbonne.
- (1998): “Juan Carlos Paz”. En: Folleto del CD *Inicios de la vanguardia musical en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. FNA/V-001.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2007): Comunicación personal del 02-I-2007.
- PAZ, Juan Carlos (1955): *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1972): *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.